"LA LUCE CADE.
CHE COS'È IL
MOVIMENTO
DELL'INTENSITÀ?

DELEUZE

CINEMA

IL MOVIMENTO
DELL'INTENSITÀ
È LA CADUTA
DELLA LUCE (...)"



MIMESIS
MINIMA / VOLTI

DELEUZE
CINEMA

Il cinema è un linguaggio fondamentale del nostro tempo. Gilles Deleuze scopre e scandisce la bellezza del suo alfabeto. Il regista è un pensatore che pensa attraverso immagini-movimento e immagini-tempo.

Uno dei più grandi filosofi del Novecento mette in gioco la riflessione, le passioni dello spettacolo, il loro significato estetico profondo che sa essere e individuale e collettivo. Gli universali dell'estetica vengono riletti nella grande narrazione cinematografica. Il tempo e i suoi momenti si rivelano in immagini affezione, immagini azione e immagini pulsione. La guida affascinante e autorevole del grande filosofo ci sta seduta accanto nel buio della sala e cì fa vedere di più.

Gilles Deleuze (Parigi. 1925 - Parigi, 1995), filosofo del "pensiero nomade", è stato uno degli intellettuali più interessanti ed eclettici del XX secolo, interessandosi anche dì cinema, letteratura, pittura e psicanalisi. Tra le sue pubblicazioni edite da Mimesis *Felicità nel divenire*. *Nomadismo, una vita* (1995); *Fuori dai cardini del tempo* (2004.); *La passione dell'immaginazione. L'idea della genesi nell'estetica di Kant* (2000); *Istinti e istituzioni. La dimensione instintuale dell'uomo e il suoi fare storia* (2002); *Immanenza* (2010).

GILLES DELEUZE

CINEMA



© 2010 - Mimesis Edizioni (Milano - Udine)
Collana: Minima/Volti n. 8
www.mimesisedizioni.it / www.rnimesisbookshop.com
Via Risorgimento, 33 - 20099 Sesto San Giovanni (MI) *Telefono e fax:* +39 02 89403935
E-mail; mimesised@tiscali.it
Via Chiamparis, 94 - 33013 Gemona del Friuli (UD)
E-mail: info.mim@mim-c.net

LUCE E POTENZE DEL TEMPO AL CINEMA1

Il 22 marzo e il 12 aprile 1983, Gilles Deleuze tenne due conferenze a Parigi. Questi interventi si articolano seguendo l'opposizione fra movimento estensivo e movimento intensivo come generatori di due diverse figure del tempo, con una particolare attenzione alle applicazioni artistiche di questi concetti. Le lezioni infatti bene si collocano cronologicamente in prossimità con la stesura de L'immagine-movimento *(1983) e de* L'immagine-tempo *(1985), volumi nei quali verranno riprese alcune di queste tematiche: in particolare la corrispondenza fra grandezze estensive e sublime matematico espressa dalla scuola francese di Abel Gance, e quella fra grandezze intensive e sublime dinamico manifestata dall'espressionismo tedesco (IM, capitolo III). Proprio il nome di Kant rappresenta, accanto a quello di Bergson, il referente filosofico principale che permette a Deleuze di ancorare il discorso filosofico a una riflessione autonoma sul cinema capace di fare emergere quella nuova concettualità che l'arte cinematografica racchiude virtualmente dentro di sé.*

Se Bergson, infatti, affermando l'esigenza di estrarre il movimento dal mobile che lo trasporta, inaugura una filosofia della mobilità che trova nel cinema un'efficace esemplificazione (in parte contraddicendo le stesse opinioni di Bergson) capace di produrre una figura del tempo attraverso la composizione delle immagini-movimento (cinecronia), Kant d altra parte (e dopo di lui la filosofia dell'idealismo tedesco), nelle pagine dedicate al problema dell'intensità e al sublime dinamico, prosegue una tradizione filosofica che fa derivare il movimento intensivo dalla luce producendo una figura del tempo ordinata per gradi e distanze indivisibili (cromocroma). Immagine-movimento e immagine-luce, mobilità e modulazione, estensione e intensione costituiscono quindi il diritto e il rovescio attraverso cui e possibile investigare il problema del tempo così come ci è suggerito dalla stessa pratica cinematografica.

Eravamo partiti con il primo aspetto del tempo: il tempo intervallo. Lo smisurato e l'insieme del tempo, è l'immensità del passato e del futuro. Non è più l'intervallo, presente variabile, è l'immensità del passato e del futuro, è l'insieme del tempo costituito come

simultaneismo. Sotto la penna di Gance nascerà la formula del simultaneismo, formula che fa eco a che cosa? Nella stessa epoca, alcuni pittori lanciano la parola d'ordine del simultaneismo. In che cosa questi pittori si distinguono dal cubismo? Non sarebbe in pratica che questo, al livello delle forme che essi prendono in prestito? Essi non si stancano di esplorare le circonferenze, i semicerchi, contrariamente ai cubisti che hanno bisogno di decomporre attraverso superfici angolari e chiusure. Questi simultaneisti sono Delaunay o Léger, che introduce nella pittura gli archi di cerchio più straordinari che ci siano. Léger si appassionerà al cinema in funzione delle sue possibilità di realizzare il simultaneismo.

Il simultaneismo non è affatto il presente, la cattura del presente, non è affatto l'impressionismo (l'arte dell'intervallo). Il simultaneismo è l'eternità del tempo, non è affatto l'eternità in se stessa, è l'eternità in quanto eternità del tempo, il tempo colto come insieme del tempo. E l'immensità, la simultaneità del passato e del futuro nell'insieme. Quando e dove accade che il passato e il futuro siano simultanei? Solamente e unicamente nell'insieme del tempo, dal momento in cui voi li fate uscire dall'insieme del tempo non sono più simultanei. La ruota di Delaunay e la ruota di Léger sono l'insieme del tempo. Per aggiungere un terzo grande nome, Messiaen. Egli elabora una concezione celebre che chiamerà i ritmi non retrogradabili. Accade quando voi avete due ritmi, uno a sinistra e l'altro a destra che sono l'inverso l'uno dell'altro, vale a dire che sono la retrogradazione l'uno dell'altro, e al centro c'è un ritmo costante. L'insieme dei tre definisce, secondo Messiaen, un ritmo non retrogradabile. È inutile dire che i colori di Delaunay sono specificatamente non retrogradabili: la modulazione dei colori. C'è un pittore che ha adoperato l'espressione "ritmo non retrogradabile" a proposito della pittura e della modulazione dei colori: si tratta di Klee, nel suo diario. Messiaen porta lui stesso come esempio i colori di una farfalla. Propone un esempio pittorico. Il triplo schermo di Gance serve per realizzare un ritmo non retrogradabile visuale, la prova sta nel fatto che lui stesso dice che avrete a destra e a sinistra due figure simmetriche inverse, e al centro un'immagine principale. Voi avete due ritmi che sono la retrogradazione l'uno dell'altro, a destra e a sinistra, i due movimenti sono la retrogradazione l'uno dell'altro, e al centro voi avete l'immagine principale, vale a dire principalmente un ritmo non retrogradabile[2].

Che cosa vuole dire tutto questo? Si tratta precisamente della ricerca e della cattura di uno smisurato o di un sublime visuale. Questo sublime visuale è l'insieme del tempo, È il simultaneismo, vale a dire l'immensità del futuro e del passato in quanto sono simultanei, e non sono simultanei che nell'insieme del tempo. Che cosa significa

l'insieme del tempo? Vi parlo di persone che hanno dato a questa nozione una consistenza, anche se questa nozione non ha consistenza indipendentemente da loro stessi. Un cerchio di Delaunay è una risposta alla domanda "che cos'è l'insieme del tempo?".

Riepilogando, dall'immagine-movimento concepita in estensione, vale a dire come quantità di movimento, si liberano due figure del tempo. Queste figure saranno dette figure indirette del tempo, perché vengono indotte dal movimento. Queste due figure del tempo, io le chiamo la prima numero del movimento, movimento assoluto, l'insieme del tempo, l'immensità del futuro e del passato, la simultaneità, la grandezza del movimento, la ruota, il sublime matematico. L'altra figura indiretta del tempo, la chiamo l'unità di misura del movimento, l'intervallo del movimento, il tempo come parte, il presente vivente. Ecco le due figure del tempo.

Il movimento non è semplicemente il movimento estensivo, vale a dire lo spostamento di un mobile. C'è un'altra cosa, c'è il movimento intensivo. L'intensità è un movimento e non è tuttavia uno spostamento nello spazio. Ma perché l'intensità è un movimento? Tutto si adatterebbe bene se fosse una luce, ma per il momento andiamo a tentoni. Ammesso che l'intensità sia una luce, tutto va bene. Ma la luce non si sposta forse nello spazio? Forse sì! Forse, anche se si sposta nello spazio, non si sposta nella stessa maniera con cui un corpo cambia di posizione. Che cosa sarebbe quindi un movimento intensivo? in cosa sarebbe differente da uno spostamento nello spazio?

Mi riferisco ai problemi della causalità. Al livello più generale i filosofi, a partire dal cristianesimo (molto legato ai problemi dell'eresia e alla teologia) distinguevano tre grandi tipi di cause: la causa transitiva, la causa emanativa, la causa immanente. E si tormentavano per sapere quale di queste cause fosse Dio.

La causa transitiva è una causa che deve definirsi così: essa esce da sé per produrre, e ciò che produce, vale a dire il suo effetto, è al di fuori di essa. Quindi ha due qualità: il suo effetto le è esteriore e essa esce da se stessa per produrre il suo effetto. Nello spostamento di un movimento nello spazio, la posizione anteriore è la causa transitiva della posizione seguente: c'è esteriorità. Inutile dirvi che se il cristianesimo ha bisogno di una causa transitiva, questa è della massima urgenza perché è fedele all'idea che ci sia una distinzione reale tra il mondo e Dio, vale a dire che Dio abbia creato il mondo. Se il mondo è creatura di Dio e Dio creatore, occorre necessariamente che Dio esca da sé per produrre il mondo, e che il mondo sia esteriore a Dio. Occorre quindi che Dio sia causa transitiva.

La causa emanativa è più dissimulata; è una causa tale per cui l'effetto è esteriore alla causa, tuttavia la causa resta in sé per fare in

modo che ciò che essa produca esca da se stessa. Se voi pensate alla luce non è complicato. La luce è il tipo di una causa emanativa: il sole resta in sé per produrre, ma ciò che produce esce da lui. È il raggio luminoso, la luce che si diffonde. Al termine della filosofia greca, in modo quasi contemporaneo al cristianesimo, nascono ogni genere di movimenti attorno ad una concezione emanativa della causa. Sarà ciò che si chiamerà il neo-platonismo, il neo-platonismo del quale Plotino non cesserà di sviluppare le più splendide metafore luminose. È il più grande "luminista" in filosofia.

Coloro che vanno più lontano invocano la causa immanente. È una causa che non solo resta in se stessa per produrre, ma è tale che l'effetto prodotto resta in essa. Un puro esempio di causa immanente è sviluppato dalla filosofia maledetta di Spinoza. Tutti gli si getteranno addosso. Parliamo di teologia. Dio, il concetto di Dio, è una causa transitiva, immanente o una causa emanativa? I teologi saranno certo costretti a metterci un poco di tutte e tre. Essi diranno al Papa: causa transitiva. Non esiste più cristianesimo se non c'è più distinzione reale tra gli uomini e Dio. Ma in che modo Dio ha potuto fare il mondo? Comincia a diventare seccante. Non l'ha potuto fare che in una sola maniera. E stato certo necessario che ci fosse un modello nel suo intelletto. Sono le Idee così come sono contenute nell'intelletto di Dio, ed è attraverso un atto di volontà che Dio produce un mondo conforme alle idee che ha nel suo intelletto. Allora certamente c'è una causalità transitiva tra Dio e il mondo se voi considerate Dio da una parte, e dall'altra parte il mondo creato dalla volontà di Dio. Ma se voi considerate Dio e il mondo modello che ha nel suo intelletto, qui voi avete una causa immanente. Questo mondo modello, queste idee dell'intelletto di Dio non possono uscire dall'intelletto di Dio. Esse restano nell'intelletto di Dio e Dio resta in se stesso per contemplarle. Ci troviamo in piena causalità immanente. Ancor più, per accomodare il tutto e per conciliare i due movimenti precedenti, occorrerà senza dubbio che essi invochino una specie di emanazione che risale dal mondo così come Dio lo produce al mondo modello nell'intelletto di Dio. Questa volta ci sarà causalità emanativa tra il mondo delle idee nell'intelletto di Dio e il mondo reale prodotto in modo conforme alle sue idee.

Al punto che, per mia conoscenza, non c'è nessun filosofo né teologo che non sia costretto a fare appello alle tre cause insieme; cosicché si ritrovano una volta ortodossi e due volte eretici, tranne Spinoza che si scopre eretico per tutti e per tutte le religioni. E discutono con grande forza. Si denunciano gli uni con gli altri davanti al Papa. Si assiste continuamente a delle prese di posizione che non riguardano affatto il sesso degli angeli, ma che sono delle

importantissime discussioni sulla teoria della causa e ciò impegna tutta una pratica. Qualcuno che insiste sulla causa emanativa non è lontano dal fare della luce di Dio Dio stesso. È una buona soluzione ma non è ortodossa.

Questa causa emanativa che si accorda così bene con la luce, in che cosa è movimento? L'intensità o la luce produce qualche cosa. Essa resta in sé per produrre ciò che essa produce, e ciò che essa produce non resta in lei stessa.

"La luce cade". Che cos'è il movimento dell'intensità? Il movimento dell'intensità è la caduta della luce, vale a dire la distanza che separa l'intensità come grado dallo zero. La distanza che separa da zero un'intensità come grado. Dal punto di vista del movimento in estensione, si era partiti da due nozioni, grandezza e unità. Qui ci si trova di fronte due nozioni differenti: distanza, zero. Una grandezza è una quantità estensiva e divisibile. Una distanza è una grandezza, ma una grandezza indivisibile che separa un grado qualunque da zero. È la definizione stessa di un'intensità. Ci sarà un tempo dell'intensità? ci saranno delle figure indirette dell'estensione? noi avremo qui delle nuove figure del tempo? forse si possono prevedere? Avevamo un insieme del tempo e delle frazioni del tempo, e tutto era considerato dal punto di vista delle due figure corrispondenti all'estensione. Qui avremo un ordine del tempo. E del tutto differente. E quest'ordine del tempo che corrisponderà al movimento intensivo. In pratica ci rimangono da scoprire ogni sorta di figure del tempo. Abbiamo fissato l'insieme del tempo come l'immensità del passato e del futuro, e la parte del tempo come il presente vivente. E ora ecco che ci imbattiamo in un ordine del tempo, e che cosa altro? uno zero del tempo? sarebbe forse un istante? Un ordine del tempo e un'istantaneità del tempo. Un ordine del tempo rinvia alle distanze mentre un insieme del tempo rinviava alle grandezze divisibili.

In questo caso come definiremo il tempo? Seguendo la causa emanativa, se questa esce dalla causa per cadere fuori della causa ma la causa resta in sé, che cosa volete fare? O voi cadrete e cadrete fino al grado zero, oppure voi risalirete e vi convertirete, il che significa che ritornerete verso la causa. I due movimenti sono la caduta e la conversione, o il rovesciamento. Sono delle figure del tempo; sono abissi del tempo.

Ora, presso i Greci, ci sono sempre state queste due tendenze. Coloro che rapportano il tempo al movimento e coloro che rapportano il movimento all'anima. Va da sé che noi ci troviamo in un sistema di pensiero che rapporta il tempo e che comprende il tempo in funzione dell'anima, secondo il doppio movimento della caduta e della riconversione.

Jacob Böhme sarà il maestro dei grandi romantici tedeschi.

All’inizio della sua vita ci sarà *Aurora* e alla fine della sua vita *Mysterium Magnum.* Fa parte dei grandi pensatori tedeschi che sono stati conosciuti in Francia molto tardivamente, grazie a Alexandre Koyré che ha scritto un grosso libro su di lui[3]. Ecco dunque che Böhme ci propone una storia che è come quella di quest’ordine del tempo, di questa caduta e di questa salita. Ci sarà il furore di Dio, il desiderio di Dio, l’amore di Dio, e tutto questo entrerà in una serie di concetti propriamente insensati. Ciò che egli chiama il furore di Dio è una delle più belle cose del mondo. Goethe entrerà in un sistema (laico) di risonanza con Böhme. Ciò influenzerà in seguito Schelling...

Occorre che voi abbiate conservato un ricordo della nostra lunga spiegazione delle immagini-movimento e dei segni. Quando si riferisce l’immagine-movimento al cinema questo vuol dire certamente che ci sono delle cose o delle persone che si muovono. Ma non è per questo che si tratta di un’immagine-movimento. A rigore dovrei dire che è un’immagine *in* movimento (per contrasto con la fotografia). Quando dico immagine-movimento, questo implica qualcosa in più rispetto all'immagine in movimento. Cosa? Immediatamente penso alla dichiarazione bergsoniana di fondo, valida per tutto il bergsonismo. Bergson non cessa di dirci che, infine, per comprendere il movimento nel suo carattere più concreto, è necessario giungere attraverso un atto dello spirito che egli chiama l’intuizione a distaccarlo o a estrarlo dal suo mobile o veicolo. La nostra percezione naturale (e qui è molto forte) non coglie il movimento se non collegato a qualche cosa che gli serve da mobile o da veicolo, sia oggetto che soggetto. Ma più importante dell’idea di oggetto o di soggetto, è l’idea di mobile o di veicolo. Egli dice che la filosofia non sarà filosofia del movimento se non giunge a estrarre il movimento da ciò che gli serve da mobile o veicolo[4]. È l’immagine cinematografica che fa questo, ma Bergson non lo sa; non può saperlo. È per questo che rimprovera al cinema di darci semplicemente un’immagine astratta del movimento. Ma il movimento in quanto separato dal suo mobile o veicolo, non è affatto un’immagine astratta del movimento, è piuttosto il movimento nella sua essenza o nella sua essenza concreta, o è il movimento come sostanza, come sostanza reale. Io dico che è questo ciò che compie l’immagine cinematografica, ma a quale condizione e quando? Nell'immagine in movimento, il movimento non è distaccato da un mobile o da un veicolo, è il movimento del treno o il movimento del personaggio. Che cos’è l'immagine-movimento che non sia già nell'immagine in movimento, e come può nascere nel cinema? La risposta più facile è che essa nasce con il movimento della macchina da presa. La macchina da presa è l’equivalente generale di ogni movimento possibile. Il movimento della macchina da presa ha un

bell'essere per proprio conto rapportato a un mobile o a un veicolo, al contrario, nel suo rapporto con il movimento che essa traccia, e nel rapporto di questo movimento con gli altri movimenti, vale a dire i movimenti dell'immagine in movimento, qui c'è come una liberazione. Voglio dire che si libera un movimento che è colto indipendentemente dal proprio mobile o veicolo. La mobilità della macchina da presa è una tappa verso questa cattura del movimento puro. Perché? Perché essa trasforma il movimento.

Il movimento della macchina da presa tende a estrarre un movimento puro dai suoi mobili o dai diversi veicoli. Qui tutti questi movimenti sono come strappati dal loro mobile o veicolo, non sono annullati, sono come ripresi in un movimento più profondo, che li distacca o tende a distaccarli dal mobile o dal veicolo. Così l'immagine *in* movimento diventa immagine-movimento. C'è evidentemente un'altra maniera di passare dall'immagine *in* movimento all'immagine-movimento. In questo secondo caso, in cui si realizza o effettua questa tendenza a distaccare il movimento dal veicolo o dal mobile, che cosa soddisferà questa funzione (ad esempio il piano fisso)? È molto semplice, ciò che garantirà e realizzerà questa stessa tendenza è la successione dei piani, cioè il montaggio. Ci sono due mezzi per il cinema di tendere a liberare il movimento, perché se questa tendenza fosse realizzata si cadrebbe nell'astrazione, se il movimento fosse completamente distaccato da ogni mobile o veicolo, avremmo delle immagini astratte. Ma qui si tratta di raddoppiare il livello in cui il movimento si rapporta a dei mobili o veicoli, di raddoppiarlo nello stesso tempo con il tracciato o il disegno di un movimento, al limite il medesimo, in quanto movimento che non si riferisce più al suo mobile o veicolo. Dico che per realizzare questa tendenza a estrarre il movimento puro ci sono due mezzi: il movimento della camera o il montaggio dei piani fissi. È in questo senso che posso dire che l'immagine cinematografica non è solamente l'immagine in movimento ma è un*immagine-movimento.

Secondo Simondon, una modulazione è un'impronta variabile e continua. Nella modulazione pura le condizioni di equilibrio sono raggiunte in un istante, ma nello stesso tempo ad ogni istante cambiano. L'impronta è costante e permanente. Simondon dice molto bene che la modulazione è una impronta variabile, temporale e continua che modifica lei stessa le condizioni di equilibrio. È un modulatore. L'immagine cinematografica produce un'immagine-movimento o, ciò che è lo stesso, una modulazione della luce. L'immagine fotografica al contrario è un'impronta della luce5.

Posso anche dire che, al limite, modulare la luce, è non cessare, quindi tendere a, non cessare di estrarre il movimento dal suo mobile o dal suo veicolo. E viceversa. L'immagine cinematografica è

indissolubilmente immagine-movimento e immagine-luce. È immagine luce in quanto modulazione della luce. È immagine-movimento in quanto estrazione del movimento dai propri mobili e dai suoi veicoli.

Questo riporta la nostra analisi al punto in cui eravamo. Ci sono ogni sorta di tipi di immagini-movimento, ognuna con i propri segni, come abbiamo visto. Si potrà raggiungere un nuovo tipo di immagini che chiameremo immagini del tempo. Qui per noi i problemi si affollano. Perché chiamarle immagini del tempo e non immagini-tempo? Se si ottengono delle immagini del tempo a partire dalle immagini-movimento, sono necessariamente delle immagini del tempo. Perché? Perché esse sono ottenute indirettamente. Esse sono ottenute attraverso la composizione di immagini-movimento. Da ciò il problema di sapere se non ci sono altre condizioni attraverso le quali raggiungere delle immagini-tempo dirette. Un'immagine del tempo diretta potrei chiamarla un'immagine-tempo. Ma dal momento che apprendo il tempo in funzione dell'immagine-movimento, posso soltanto dire che si tratta di un'immagine indiretta del tempo. È un'immagine del tempo che ottengo attraverso la composizione di immagini-movimento, e dopo tutto, questo sembra essere una definizione, fra molte altre, del montaggio nel cinema, vale a dire che noi chiamavamo montaggio la composizione delle immagini-movimento tale che ne derivi un'immagine indiretta del tempo. Noi non sappiamo se le immagini-tempo dirette esistono, ma se esistono, esse si raggrupperanno sotto il titolo generale di cronosegni.

Bisogna attenersi a due immagini indirette del tempo. Perché? Dal momento che abbiamo visto il rovescio e il diritto dell'immagine-movimento, essa è immagine-movimento e immagine luce. Da una parte essa è mobilità e prendo qui il termine bergsoniano — per Bergson la mobilità è il movimento nella sua essenza, cioè estratto dal suo mobile o veicolo, la mobilità pura —, ora l'immagine-movimento è da una parte mobilità pura, e di qui rinvia al suo aspetto di immagine-movimento, e dall'altra parte essa è modulazione pura. Sotto questo altro aspetto, inseparabile dal primo, essa rimanda al rovescio, o al diritto dell'immagine-movimento, poco importa, e il diritto o il rovescio dell'immagine-movimento è l'immagine luce. Essa è mobilità del movimento, il che vuol dire che il movimento non è più solamente rapportato al suo mobile o veicolo. Quindi, ho da una parte mobilità del movimento, e dall'altra modulazione della luce. In un certo modo è uguale, in un altro modo non è uguale. Perché? La filosofia non ha nulla da dire sul vero e sul falso. La filosofia significa costruire dei concetti come gli architetti costruiscono delle case. Se la filosofia è questo, ciò che m'interessa sono queste specie di interessi o

di gusti. In fondo è una questione di gusto. Non ci si sbaglia in quello che si dice, la cosa più terribile accade quando non si pongono i giusti problemi, ma ancora una volta questi problemi bisogna rischiarli. Occorre costruire questi problemi, le risposte possono essere vere o false, ma i problemi!

I filosofi non si contraddicono. Mai un filosofo ha contraddetto un altro filosofo, ma ben peggio: non hanno smesso di trasformare i loro problemi. È evidente che se si vuole comprendere qualche cosa nei riguardi di Bergson e di Platone, non è certo dicendo che essi si contraddicono, ma piuttosto domandandosi in quale maniera l'uno e l'altro si pongono il problema del movimento. Ci si accorge allora che il modo con cui Bergson pone il problema del movimento non ha alcun equivalente con Platone, o non ha che equivalenti molto marginali. Di contro tuttavia certi problemi in Platone non trovano alcun equivalente in Bergson. Che cos'è questa tensione delle problematiche?

Immagine-movimento e immagine-luce sono il diritto e il rovescio, sono inseparabili. Voi non avrete mai l'uno senza l'altro. Ma in pratica, voi avrete delle persone che saranno interessate alla luce. Ce ne sono altre per le quali il vero problema è il movimento. Di diritto l'immagine intera è immagine-movimento e immagine-luce, se voi prendete in considerazione l'immagine in se stessa, essa è mobilità pura e modulazione pura, ora la mobilità è una modulazione e la modulazione è una mobilità. Voi trovate degli autori che si interessano al movimento solo perché esso redistribuisce la luce. Per costoro il movimento è una potenza seconda. Li chiameremo i luministi. E poi voi trovate altri autori per i quali la luce è fondamentalmente subordinata al movimento. La luce permette delle decomposizioni e delle composizioni di movimento. La luce è un mezzo attraverso cui si può estrarre la mobilità pura del movimento, vale a dire il movimento dal suo mobile o dal suo veicolo. La luce è al servizio del movimento, essa è potenza seconda. Potrei dire di questi autori che sono dei mobilisti. Nello stesso tempo, non bisogna troppo sottolinearlo, però sono dei sistemi differenti, e ancora di più: essi potranno convergere verso realizzazioni comuni in cui, noi spettatori, siamo insieme abbagliati dalla luce che se ne libera e trasportati dal movimento. E ciò non impedisce che queste realizzazioni siano analizzabili, e saranno forse analizzabili in due modi simultanei, l'una in cui è il movimento che porta con sé la luce, e l'altra in cui è la luce che comanda al movimento. E in un caso o nell'altro il sistema non sarà costruito nella stessa maniera.

Per questo dico che era necessario attenersi a due figure, a due immagini indirette del tempo. Accade di trarre da una parte dalle

immagini-movimento delle immagini indirette del tempo, e accade d'altra parte di trarre dalle immagini-luce un'immagine indiretta del tempo. E non sarà la stessa. Quindi avrò già due cronosegni. Un cronosegno dell'immagine-movimento e un cronosegno dell'immagine-luce. Perché sono separabili? Per una ragione semplice. L'immagine-movimento, con il suo problema della mobilità e dell'estrazione dal mobile o dal veicolo, deve intendersi come un movimento estensivo, un movimento in estensione.

Il tempo come immagine indiretta che ne scaturisce, è un tempo sotto un duplice aspetto: è il tempo come intervallo del movimento, corrisponde alla parte, ed è il tempo come tutto del movimento. Il tempo in quanto è estratto dal movimento e in quanto è rapportato al movimento estensivo ha lui stesso due segni: l'intervallo del movimento e il tutto del movimento. Questo tutto del movimento era, ad esempio, ciò che Descartes chiamava la costanza della quantità di movimento nell'universo. Era ciò che molto prima di lui e in tutt'altra maniera, i Greci chiamavano numero del movimento. È dunque il tempo ottenuto per composizione delle immagini-movimento, che noi possiamo chiamare cinecronia. Cinecronia è la figura del tempo in quanto composta a partire e in funzione delle immagini-movimento in estensione. Si è visto che questa figura del tempo ha due aspetti: il tempo come intervallo che rinvia alla frazione di movimento, il tempo come tutto che rinvia al tutto del movimento. Concretamente, lo si è visto, questa immagine del tempo, la prima, è quella dell'uccello da preda, sono i grandi cerchi dell'uccello da preda che plana. Questo è il tempo come tutto, e poi c'è il battito d'ala dell'uccello che fugge. Il battito d'ala è l'intervallo del movimento, così come il grande cerchio libera l'orizzonte del mondo. Il tutto del tempo. Il tempo come intervallo è il presente. Il presente è il "tra" due battiti. Il presente è l'intervallo, cosicché non posso mai dire il presente senza aggiungere il presente variabile. II presente è eminentemente variabile. Nessun presente rassomiglia ad un altro presente. Ci sono certo degli equilibri statistici: l'intervallo polmonare o cardiaco. Ma già posso dire che qui sono a cavallo sopra una molteplicità di presenti variabili. Ed è a seconda delle mie occupazioni che definisco tale presente riferendomi a tale presente, se sono un composto di una molteplicità di presenti virtuali. È molto piacevole sapere questo.

Evidentemente, se essi si disgiungono, se si separano, accade ciò che si chiama la situazione di panico, quando non c'è più una misura comune fra i differenti presenti variabili che mi compongono. Occorre una misura comune altrimenti il mio cuore va in una direzione quando i miei piedi vanno in un'altra. Il tempo come intervallo è il presente variabile, è la prima figura del tempo o piuttosto il primo segno del tempo. Il secondo è il tempo come tutto del movimento. E

questa volta, non è più il presente variabile, è l'immensità del passato e del futuro in quanto sono ritenuti costituire un cerchio o una costante. Ad esempio l'invariante di Descartes: mv. Un altro esempio: il grande anno in certe forme del pensiero antico che rappresenta la totalità del tempo, vale a dire il momento in cui tutti i pianeti ritrovano la stessa posizione rispettiva. Ho dunque due segni del tempo: il presente variabile e l'immensità del passato e del futuro. Questo si complica perché, al limite, l'immensità del futuro e del passato non ha affatto bisogno del presente. I presenti variabili non hanno alcun bisogno né del passato né del futuro. Sono delle nozioni del tutto eterogenee: i presenti misurano degli intervalli di movimento, le linee del futuro e del passato fanno un'altra cosa, misurano il tutto di un movimento o il tutto del movimento *tout court*.

La prima immagine indiretta del tempo, quella che chiamavo cinecronia, vale a dire l'immagine del tempo estrapolata dalle immagini-movimento, mi presenta due segni: l'intervallo e l'immenso. Ciò che chiamo immenso è l'immensità del passato e del futuro. L'intervallo e l'immenso sono i due segni del tempo in quanto si rapportano al l'immagine-movimento. Ma occorre riferirsi ad un'altra immagine indiretta del tempo. Questa volta in rapporto all'altro aspetto dell'immagine-movimento. Potrei ricominciare la descrizione. Se il rovescio è l'immagine-luce, si capisce che esiste un ordine di importanza, è un'immagine che si può rovesciare. Se è il movimento che vi interessa, voi la rovesciate ed è la luce che si trova al di sotto, etc... Si può anche afferrare la nostra immagine-movimento come immagine-modulazione, immagine-luce. Anche le immagini-luce faranno scaturire attraverso il montaggio, cioè per composizione, un'immagine indiretta del tempo. Essa non avrà gli stessi segni. Dicevo che si trattava come del rovescio e del diritto, uno dei due essendo il movimento estensivo, mentre la luce il movimento intensivo, l'intensità per eccellenza.

Sarebbe forse possibile mostrare che tutte le intensità provengono dalla luce? Senza dubbio. Lo si può dimostrare fisicamente? Forse. Ma tutto il romanticismo è stato il tentativo riuscito per mostrare da quale punto di vista le intensità derivassero dalla luce.

L'immagine-movimento comprendeva il movimento estensivo, vale a dire un movimento che si definisce per spostamento nello spazio. L'immagine-luce può definirsi ugualmente come movimento, ma come movimento intensivo. È prevedibile che il movimento intensivo abbia una natura totalmente diversa dal movimento estensivo, ma in che senso? Il movimento intensivo ha dei gradi, mentre il movimento estensivo ha delle parti.

La seconda figura del tempo, la seconda immagine indiretta del tempo, è quella che posso derivare per composizione delle immagini-

luce, cioè delle immagini-modulazione, vale a dire delle immagini-movimento intensivo. Sarebbe giusto trovare anche qui due segni di questa seconda immagine del tempo. Questa seconda immagine del tempo è il tempo in quanto viene portato a compimento attraverso composizioni della luce. Che cosa significa?

Dal punto di vista dell'estensione, potevo dire che cos'erano le parti di movimento: è il tempo come intervallo. È l'intervallo stesso come intervallo di movimento. C'è un'astuzia qui perché non posso definire una parte di movimento come porzione di uno spazio percorso. È necessario evitare questo perché sarebbe stupido. Dieci metri ad esempio non sono una parte di movimento, sono una parte di spazio percorso da un mobile. Le parti di movimento sono il tempo come intervallo, ad esempio la parte del movimento di tale uccello è l'intervallo fra due battiti d'ala. Anche per il movimento intensivo, cioè per la luce, occorrerà che trovi qualcosa. Non ci sono parti, ma gradi, e il movimento intensivo passerà attraverso gradi. Che cosa significa passare attraverso dei gradi? Significa scendere e salire. L'intensità non è ridotta a questo, ma prima di tutto è qualche cosa che sale e che scende. Mai scendere e salire avrebbero potuto essere isolati con l'estensione. Questo proviene dall'intensità. Di contro, ciò che appartiene all'estensione in quanto tale, è comporre dei cerchi e disporre degli intervalli. Scendere e salire significa attraversare dei gradi.

Entriamo in un tempo del tutto differente. Sentitelo! Ancora una volta "la luce cade". Questo non vuol dire che essa si distrugga, la luce rimane in sé, ma il raggio di luce ne esce in qualche maniera: esso cade. E la luce risale. Questi gradi della luce possiamo chiamarli colori. I colori sarebbero delle intensità di luce. In che senso? Se è vero, questo mi offrirebbe un nome in più per designare questa nuova immagine del tempo. Potrei dire che l'immagine del tempo che corrisponde al movimento intensivo o alla luce, questa volta non è più una cinecronia come prima, ma qui è un cromocronia. È il titolo di una grande opera di Messiaen[6]. E la cromocronia, vale a dire la figura del tempo in rapporto con il movimento intensivo, in rapporto con l'immagine-luce, avrebbe lei stessa dei segni. Quali segni?

Prima erano l'intervallo e il tutto. Prendiamo una qualità intensiva qualunque, ad ogni modo essa cade. Non sparisce, cadere significa infatti apparire per lei. Un movimento estensivo può sempre fermarsi, vale a dire che può sempre arrestarsi su un intervallo senza che dopo ci sia una ripresa, ed è questa la sua modalità di arresto. Ma un movimento intensivo che cade non ha e non avrà mai intervallo. Fra due gradi non c'è intervallo, a meno che non siano state sostituite alle quantità intensive delle quantità estensive che permettono di misurarli (esempio del calore e della quantità di mercurio, della salita della

colonna di mercurio). La quantità intensiva può sempre cadere da se stessa. Cadere significa raggiungere lo zero. Quindi essa ha un rapporto a zero che le è consustanziale. Ogni quantità intensiva è in funzione di zero.

Il movimento estensivo è in rapporto essenziale con un'unità, o ciò che è lo stesso, con qualcosa adatto a servire da unità. Ma il movimento intensivo, nella sua intimità, nella sua essenza, è in rapporto a zero. Ogni intensità può cadere a zero. Ma essa non ha bisogno di cadere a zero per caderci sopra. Raggiungere zero è la volgarità, è la maniera più facile per l'intensità di farci sentire qualche cosa che appartiene alla sua essenza. Quando essa cade a zero, allora diventa evidente che in quanto intensità, essa aveva a che fare con lo zero. Ma nella sua essenza più nobile, intima, essa non ha bisogno di cadere a zero per avere a che fare con zero, essa ci cade sopra. La luce cade sopra di noi, ed è questa l'intensità: essa non cessa di cadere. E ciascuno di noi chiederà pietà. Forse il movimento estensivo non cesserà di comporre delle unità, e in effetti cosa sono le parti di movimento estensivo? Prendo gli esempi più semplici: voi avete dei movimenti detti lineari, dei movimenti circolari, e questi non smettono di comporsi. Una ruota che gira è una composizione di movimento. Il movimento non cessa di costituirsi, le intensità non cessano di cadervi sopra.

Ma già qui esse hanno un rapporto a zero. Perché? Perché, ciò che definisce un'intensità che cos'è? In che cosa è una quantità? È una quantità perché, come ogni quantità, è l'unità di una molteplicità, l'unità di una pluralità. Nel caso del movimento estensivo è molto semplice: la pluralità sono le parti successive, e l'unità è la riunione in uno. Ma nel movimento intensivo? Kant ci dice molto bene che si tratta di un'unità la cui pluralità è appresa nell'istante[7]. Istante, voi capite che è qualcosa che riguarda il tempo. Non è affatto il presente. Abbiamo definito il presente in modo vago. Forse l'istante apparterrà fondamentalmente alla nostra seconda figura del tempo. Quindi è un'unità che è appresa nell'istante sotto forma della sua distanza da zero. Perché distanza? La distanza da zero appartiene fondamentalmente all'intensità. In che senso? Nel senso che la distanza intensiva si distingue dalla grandezza estensiva. Come si distingue? Tutte le distanze sono indivisibili. Vuol dire che trenta gradi di calore si definisce per la sua distanza da zero. Quindici gradi di calore anche. Ma trenta gradi di calore non sono mai stati quindici più quindici. Le quantità intensive non sono il prodotto di un'addizione di parti, voi non farete del calore addizionando delle parti a dismisura. Le distanze sono indivisibili. Le distanze e quindi le intensità. E sto per definire l'intensità attraverso due aspetti: il suo

grado, vale a dire la sua unità appresa nell'istante, la sua pluralità che è definita come distanza indivisibile da zero. Tutte le intensità sono distanze indivisibili in funzione del loro grado in rapporto a zero. Trenta gradi non sono quindici gradi più quindici gradi, ma ciò non impedisce che trenta gradi sia più di quindici. Quindi posso introdurre dei più e dei meno, ma a condizione che si verifichi in un'altra maniera rispetto alla quantità estensiva. E in effetti posso dire che una distanza è più grande di un'altra. Ma non posso dire di quanto. Trenta gradi non è il doppio di quindici gradi. Ciò che è il doppio è la salita della colonna di mercurio che appartiene all'estensione. Se voi non potete addizionare le intensità, le distanze, che sono indivisibili, che cosa potete fare? Voi potete ordinarle. Ordinare e misurare sono due concetti differenti: voi ordinate delle differenze o delle distanze, mentre nel movimento estensivo voi giustapponete delle parti. Non è la stessa cosa. L'intensità è l'insieme delle differenze ordinate o l'insieme delle distanze ordinate, se chiamiamo distanza o differenza il rapporto di un grado di intensità qualunque con zero. Ho quindi trovato i due segni di questa seconda immagine del tempo. Questo tempo che corrisponde al movimento intensivo o questo tempo che corrisponde alla luce. Ora ho il tempo come ordine o come potenza. Come potrei chiamare l'ordine o la potenza del tempo? È del tutto differente dal tempo come tutto.

L'ordine e la potenza del tempo è l'insieme delle distanze e delle differenze in quanto ordinate. Il tempo è ciò che ordina le distanze e le differenze.

Ecco che avremo un ordine del tempo che non è affatto lo stesso del Tutto del tempo. Avremo delle battaglie fra tutti questi aspetti del tempo: questo animerà la mitologia. Gli intervalli di tempo sono degli dei minuscoli, per i Greci un intervallo era un demone. Gli Dei avevano dei regni, erano sempre Dei del limite. Era il limite che era divino, e il demone è ciò che supera il limite. Il demone per definizione è il salto. In *Edipo Re* c'è una frase in cui Edipo evocando il destino dice: "Quale demone ha saltato con il salto più lungo?". Egli trova che il salto è stato un po' forte. L'intervallo può facilmente ribellarsi contro il Tutto del tempo. Avremo la lotta fra il tutto del tempo e gli intervalli di tempo. I presenti variabili partono in guerra perché rifiutano di essere delle parti del tutto del tempo. Che cosa succede quando i presenti variabili si ribellano? Noi saltiamo da Sofocle a Shakespeare. Hamlet: "II tempo esce da suoi cardini". Quando i presenti variabili si ribellano contro il tutto del tempo, in quel momento il tempo esce dai suoi cardini, vale a dire che l'immensità del passato e del futuro non costituisce più un cerchio.

Bisognerebbe dire che tutte queste sono delle potenze del tempo: la

prima potenza del tempo sarebbe l'intervallo, la seconda potenza del tempo sarebbe il tutto del tempo, la terza potenza del tempo è quella di cui si parla in questo momento in riferimento al tempo intensivo, è l'ordine del tempo, cioè l'ordine di tutte le distanze, l'ordine di tutte le differenze intensive. Il tempo come ordine. Esso ordina le distanze. Sarebbe una specie di profondità del tempo in cui si ordinano tutte le distanze da zero. Che cos'è questo zero? Sarebbe l'abisso del tempo che ha per segno lo zero. L'ordine del tempo è qualcosa di molto differente rispetto al tutto del tempo. Secondo segno dell'immagine intensiva del tempo: nella sua distanza da zero ogni intensità è appresa nell'istante e l'istante sarebbe precisamente questo aspetto del tempo rispetto a cui un'intensità è un'intensità.

I miei due aspetti del tempo intensivo sarebbero quindi: l'ordine del tempo come terza potenza, e l'istante che sarebbe la quarta potenza. Per il momento ho quattro segni del tempo per due figure.

Che cos'è questo istante? Sarebbe la cattura della quantità intensiva in quanto unità, mentre la distanza sarebbe la cattura della pluralità indecomponibile, cioè del suo rapporto con zero. Voi vedete che sono due figure completamente differenti, e tuttavia sono entrambe sublimi, e tutte due riguardano da vicino la nostra anima.

Tuttavia a prima vista, il movimento estensivo riguarda il mondo, lo spazio. L'intensità riguarda la luce, se è vero che ha la sua origine nella luce. Noi sappiamo che la nostra anima ha un rapporto molto stretto con il mondo e un rapporto molto stretto con la luce. Bisognerebbe mostrare in cosa questo riguarda la nostra anima. Nei due casi c'è il sublime, e qui Kant può infine offrirci un collegamento. Precedentemente non avevo parlato che di metà del sublime in Kant. È forse per caso che Kant distingue due forme del sublime? Nella sua terminologia, molto rigorosa, dice che c'è un sublime matematico e un sublime dinamico[8].

La figura del sublime matematico è l'immenso e la figura più semplice del sublime dinamico, è il deforme o l'informe. Questo si adatta molto bene al nostro discorso. C'è un'espressione molto frequente nella fisica del XVI e XVII secolo, la velocità difformemente difforme. Essa si oppone al movimento uniformemente accelerato che è un caso molto semplice. D'altra parte la velocità è la quantità intensiva del movimento estensivo. La velocità è una differenza. Una nozione intensiva. Kant ci offre degli esempi. Per il sublime matematico: la volta stellata del cielo in certe condizioni. O voi siete sviati oppure siete invasi dal sentimento del sublime, ma si tratta di un sublime matematico. Oppure vi trovate davanti al mare calmo bordato soltanto dall'orizzonte e voi provate il sentimento del sublime matematico. Ma in tutt'altro caso vi trovate davanti a masse di montagne senza forma, oppure ancora vi trovate davanti al mare cupo

infuriato, o nella tempesta. È il buio che scaglia un lampo terrificante. La valanga. Anche qui provate ugualmente il sentimento del sublime, ma dite che qui si tratta del sublime dinamico. Quali sono le differenze con il sublime matematico?

Ecco la storia del sublime dinamico. La natura si scatena, la natura come catastrofe. Un'inondazione. Il fuoco. Lo scatenarsi degli oceani. Che cosa provate? Che voi non siete niente! Io, Uomo, non sono nulla. È troppo forte per me. Queste pagine sono formidabili; a rigore, non c'è che la musica che dona le stesse gioie. La semplicità di un tema musicale. La semplicità di un motivo e il modo con cui questo motivo aumenta, si ingrossa, e restituisce qualcosa di estremamente complesso. Il temporale su un ghiacciaio: sono delle forze scatenate e voi percepite che le vostre non sono niente a confronto. In altri termini, questo vi cade addosso e vi riduce a zero. È troppo forte per me. Da cui deriva una specie di terrore. Chi colpisce? Colpisce l'uomo in quanto lo raggiunge in tutte le sue facoltà sensibili. Così voi tremate per i vostri giorni. Ma nello stesso tempo, dice Kant, nello stesso tempo in cui voi sentite la vostra forza ridotta a zero dall'enormità della forza in presenza della quale vi trovate, voi sentite nascere in voi, o svegliarsi, o passare all'atto, una facoltà spirituale che domina la natura, e che ci dice: "Che cosa importa la mia vita umana!". Il sublime è fatto di tutto questo. Non sono niente di fronte alla natura dal punto di vista delle mie facoltà sensibili, ma io domino la natura infuriata grazie alle mie facoltà spirituali. Tu puoi uccidermi, che importa la mia morte. E l'oceano in tempesta deve far nascere in voi questa facoltà spirituale: nel momento in cui voi siete ridotti a zero dalle forze della natura, voi vi elevate al di sopra della natura sotto la forma "la mia vita non ha importanza". Altrimenti, non potete provare il sentimento del sublime.

Il sentimento del sublime dinamico è composto di due cose: la maniera con cui voi vi scoprite davanti alla natura infuriata come uno zero dal punto di vista delle vostre facoltà fisiche, ma in cui nello stesso tempo si risveglia in voi una facoltà dello spirito che vi fa pensare la natura, e a partire dal momento in cui pensate la natura, voi la considerate a partire da una facoltà spirituale sovrasensibile che vi rende superiore a questa natura e che vi fa dire: "Che importa la vita, è la volontà di Dio".

Kant è molto complicato, uno che vi fa dire forse parole blasfeme, perché in un testo strano Kant dice che è sublime anche la disperazione quando è una disperazione ribelle, vale a dire: "Dio, io ti sputo addosso".

Kant ha molta ironia. Questo porta a chiedersi: che cosa è necessario affinché la mia storia del sublime dinamico sia efficace? Occorre essere al riparo, e Kant costruisce una teoria della necessità di

essere al riparo. Se io sono nel mio piccolo battello sull'oceano in tempesta, non posso compiere questo percorso del sublime dinamico perché ho talmente paura che una sola cosa conta, cioè il sentimento che non posso nulla. Al punto che il processo del sublime dinamico è interrotto. Io, in quanto creatura dotata di facoltà sensibili, non posso nulla. Qui non c'è il sublime, e perciò se non sono al riparo non posso fare l'esperienza del sublime. Riflettiamo. Cerchiamo di essere più kantiani di Kant perché, a parer mio, egli fa della provocazione. Io posso anche nel pericolo raggiungere il sublime dinamico. Voi non sapete più dove siete, vale a dire che siete ridotti a zero nelle vostre facoltà sensibili, ma nello stesso tempo voi sentite risvegliarsi in voi una facoltà sovrasensibile, una facoltà spirituale attraverso la quale voi siete superiori alla natura. Sfidate la natura perché siete spirito. Il capitano di Melville, Achab, è sublime, anche nella sua disperazione ribelle con cui rivaleggia con Dio. Quando ci riconosciamo come facoltà spirituale, superiore alla natura stessa, Kant afferma che noi portiamo a noi stessi della stima, non una stima egoista, ma della stima in quanto esseri spirituali.

Se sono al riparo non prendo il pericolo sul serio, ciò non impedisce che, attraverso la mediazione della natura scatenata e del suo spettacolo, si sia risvegliata in me una facoltà spirituale che mi permette di pensare la natura e che invece prendo sul serio. E la grande conclusione di Kant è che ciò che è sublime non è mai la natura, è necessariamente l'anima, perché la natura non è che l'oggetto occasionale attraverso cui si risveglia in noi il sentimento del sublime, ma il vero oggetto del sentimento del sublime è la facoltà spirituale che si risveglia in noi. La natura possiede solo l'apparenza del sublime, ma l'essenza del sublime è la facoltà spirituale che si risveglia in noi in occasione dell'apparenza naturale.

Il sublime dinamico è costituito del sentimento comune di tre potenze: potenza della natura nell'informe o nel difforme, impotenza del mio essere come essere fisico, potenza del mio essere spirituale che si eleva al di sopra della natura come informe. Voi avete sempre il tema della distanza da zero e di un ordine del tempo, di una potenza del tempo che segna da una parte la distanza infinita che esiste fra la forza della natura e il vostro essere fisico, e, dall'altra parte, la distanza infinita che esiste fra la vostra facoltà come essere spirituale e la natura stessa. In altri termini è un combattimento fra la natura e lo spirito. C'è l'idea molto semplice di una lotta fondamentale così come essa si esprime nel sublime dinamico.

Se mi permettete di ritornare al sublime matematico, si vede bene che, sotto tutt'altra forma, c'era qualcosa di analogo. Kant definiva così il sublime matematico, vale a dire l'immenso, la volta stellata; la definiva dicendoci esattamente questo: la vostra immaginazione è

sorpassata, la vostra immaginazione si scontra con un Limite che non può superare. La natura sorpassa i limiti della vostra immaginazione. La vostra immaginazione è ridotta all'impotenza dalla natura perché lo spettacolo che essa vi consegna vi costringe a cambiare perennemente unità di misura e a non poter conservare le unità precedenti quando giungete alle seguenti. In altri termini qualcosa eccede il potere della vostra immaginazione. E l'immenso. Mentre nella valutazione puramente matematica delle grandezze, voi potete sempre convenire un'unità in un'altra e potete comprenderla all'infinito sotto la forma concettuale di un numero. Ma qui, nel sublime, voi siete al di fuori dei concetti. Non si tratta più del concetto di cielo tale per cui, ad esempio, una scienza come l'astronomia ne potrebbe fare l'analisi. Si tratta dell'analisi del sentimento del sublime, si tratta di estetica e non di scienza. Quindi, questa volta stellata del cielo spinge la vostra immaginazione verso il suo limite, il che vuol dire che vi fa provare l'impotenza della vostra immaginazione. Ma nello stesso tempo c'è coesistenza dei due movimenti, questa stessa natura esige e convince la vostra ragione, vale a dire la vostra facoltà spirituale, che esiste un tutto della natura. È un tutto che è sempre eccedente rispetto alle vostre forze. È un tutto che è un troppo in rapporto a voi come essere sensibile, vale a dire che l'immaginazione come facoltà sensibile non può soddisfare l'esigenza del vostro spirito come facoltà sovrasensibile. Davanti al cielo stellato, il vostro spirito esige che gli sia presentato un tutto della natura, e la vostra immaginazione che da sola potrebbe fornire l'immagine di questo tutto allo spirito, non può farlo. Per questo motivo Kant definirà sempre il sublime come una discordanza delle nostre facoltà. Nella vita quotidiana, nella vita finita, le nostre facoltà non cessano di esercitarsi in modo armonioso. Il sublime ci strappa a noi stessi, perché? Perché introduce nelle nostre facoltà uno stato di discordanza.

Ma voi vedete che la discordanza matematica e la discordanza dinamica si fanno meravigliosamente eco, ma non sono le stesse. Nel caso del sublime matematico, c'è una discordanza acuta tra i due aspetti del tempo, l'intervallo e il tutto. La vostra immaginazione raggiunge il suo limite che non è adeguato al tutto, essa non può superarlo, è ridotta a zero o, se voi preferite, l'intervallo si fa sempre più corto. Ma il vostro spirito continua a esigere una presentazione del tutto della natura, mentre il tutto è troppo grande (Gance avrebbe espresso al cinema il sublime matematico). Nel sublime matematico è questo eccesso che esiste nel tempo come tutto, o nell'idea di un tutto del movimento in rapporto alla nostra immaginazione. La nostra immaginazione è ridotta all'impotenza, occorre sorpassare l'immaginazione e realizzarsi come essere spirituale. I testi di Gance procedono in questo senso.

Nel sublime dinamico, io sono ridotto a zero come essere fisico e nello stesso tempo si risveglia una facoltà spirituale che riduce a zero ciò che mi riduce a zero, questa natura sensibile.

Il Sublime Matematico è il sublime estensivo; è il rapporto dell'immagine-movimento con i due aspetti del tempo, l'intervallo e il tutto. Il Sublime Dinamico è il rapporto del movimento intensivo e del tempo con un doppio aspetto del tempo: l'ordine del tempo, cioè il tempo che affonda nell'abisso, e l'istante. E questa volta esso traduce l'anima e la luce, come prima traduceva l'anima e il movimento.

Nei due casi Kant dirà che la natura è solo apparentemente sublime. Il vero Sublime è lo spirito che si afferma come facoltà attraverso il sublime della natura, e in un caso è l'anima che si afferma come anima del movimento, e nell'altro caso è l'anima che si afferma come anima della luce.

Si circola in un ordine del tempo. Ma che cos'è questo ordine del tempo? Non è più il presente variabile, è l'istante. L'istante è il presentimento che qualcosa che è posto come futuro, in modo riflesso, è di fatto già qui. Voi vivete un istante quando, allo stesso tempo, ponete qualche cosa come prossima ad accadere, vuol dire eventuale o probabile o certa, e, in un altro modo, voi scoprite che è già qui. In altri termini l'istante è l'al di qua del futuro. È l'imminenza del futuro. La sostituzione dell'imminenza all'avvenire. Nello stesso tempo in cui il futuro fa posto all'imminenza che è tutt'altra cosa rispetto al futuro, è il già qui del futuro, nello stesso movimento avviene un regresso infinito del passato. Sono le due fasi dell'istante. Un al di là del passato che scarta il passato. Ciò che è accaduto ieri, vi sembra trascorso da secoli. Un al di là del passato, un al di qua del futuro, la contaminazione dei due, è come se il tempo fosse entrato nel tempo. Un angolo che lo ha fatto uscire dai suoi cardini. A livello di questo tempo non si parlerà più di estensione, non si parlerà più dell'immensità del futuro e del passato; si parlerà al contrario di una specie di disgiunzione fra un immemoriale e un imminente. Sarebbe questo l'ordine del tempo con l'istante come suo correlato. In rapporto alla luce, che cosa potrebbe essere quest'ordine del tempo? Abbiamo scoperto che la luce, così come il movimento, ha un rapporto fondamentale con l'anima. Cerchiamo di mostrare la storia dei rapporti della luce e dell'anima, avendo affermato che questi rapporti costituiranno precisamente il contenuto della nostra immagine del tempo, vale a dire di questo tempo intensivo che si libera dalla luce, o dalla composizione intensiva che si libera dal movimento intensivo. Tutto il percorso dei rapporti dell'anima e della luce costituirà il tempo dell'intensità.

All'inizio del XVII secolo, Jacob Böhme ci racconta la storia dell'anima e della luce. Poi Schelling. E, poco prima, Goethe che,

conoscendo molto bene Böhme, si trova di fronte agli stessi problemi dell'anima e della luce, perché Faust è appunto questo. Goethe aveva scritto il suo trattato dei colori come gradi della luce. L'espressionismo tedesco al cinema, l'immagine-luce. Per loro, il movimento è subordinato alla luce[9].

Böhme iniziava una storia molto curiosa: Dio è la luce (semplifico molto), soltanto che la luce è ciò che non si vede. È il più nascosto, il più sotterrato. La proposizione di partenza è che la luce per se stessa e nel suo stato di pura diffusione (è ripreso in una certa maniera da Bergson), è per natura invisibile. Essa è tanto più invisibile in quanto non c'è occhio che possa vederla. Non c'è nulla. Tanto che la luce diffusa è invisibile. Che cos'è che la rende visibile? Accade quando si scontra con un corpo opaco che la riflette e la rifrange. In altri termini la luce diventa visibile quando si scontra con uno schermo nero, ci dice Bergson[10].

Ecco ciò che Böhme ci dice: Dio è luce, ma anche attraverso essa non si manifesta. Ma in quanto è luce, è posseduto da qualcosa che non si confonde con lui ma che è l'aspetto più profondo in lui. Non è lui, ma è il senza-fondo in lui, e il senza-fondo in lui è la volontà di manifestarsi. In tutto questo Hegel non è lontano. Il senza-fondo di Dio è la volontà di manifestarsi. È il primo tempo. Come era bello il mondo in quel periodo! Il secondo tempo è la collera di Dio, cioè Dio si opporrà all'opacità pura, alle tenebre per giungere alla propria manifestazione. La collera di Dio è l'atto attraverso il quale Dio o la luce innalza le tenebre come condizione della sua manifestazione. In questo momento, e in rapporto alle tenebre che si oppongono alla luce, si dirà che la luce diventa bianca. È la prima manifestazione. Essa prende un'apparenza molto mistica, ma potete facilmente tradurla. È il passaggio della luce ad una coppia di opposizione, il bianco e il nero. Il nero saranno le tenebre allo stato puro, e il bianco sarà la luce in rapporto a queste tenebre. Ma per il momento nulla si manifesta; si tratta ancora delle condizioni della manifestazione. Terzo momento: perché qualcosa si manifesti, che cosa occorre? Occorre che le tenebre si schiariscano un poco sotto la luce e che il bianco si oscuri un poco sotto le tenebre...

In queste ultime pagine la luce, intesa come senza-fondo di Dio nella prospettiva mistica di Böhme, si presenta come la differenza che rende possibile la manifestazione stessa delle opposizioni visibili (luce bianca-tenebre), l'invisibile scarto che rende conto della complessità del sensibile, delle stratificazioni di senso del visibile.

Sensibile che nella riflessione complessiva di Deleuze si configura come un orizzonte estetico attraversato da opposizioni, differenze di livello, sintesi irrisolte di piani eterogenei: qui, come nei due volumi sul cinema o

nel precedente Logica della sensazione, *il lavoro su Bacon del 1981, il gioco delle polarità concettuali e delle opposizioni dualistiche sottende in realtà il movimento inesausto proprio della realtà artistica, tanto in pittura quanto nel cinema. Estensione e intensità, visibile e invisibile, attuale e virtuale rappresentano quindi le formule concettuali per comprendere filosoficamente la mobilità inesauribile del fare artistico, inteso come oscillazione fra una figurazione ancora sussistente e un'astrazione nascente, in via di formazione.*

1 Le note del presente testo nonché la traduzione dei brani di Deleuze sono di Michele Bertolini.

2 Per un approfondimento dei rapporti fra il simultaneismo pittorico e il cinema di Abel Gance cfr. IM, pp. 56-66; il problema dei ritmi non retrogradabili è affrontato anche in *Logica della sensazione* con un significativo confronto fra le figure ritmiche di Olivier Messiaen e i trittici di Bacon: cfr. Id., *Francis Bacon. Logica della sensazione,* Quodlibet, Macerata 1995, pp. 136-156.

3 A. Koyré, La *philosophie de Jacob Boehme*, Vrin, Paris 1929.

4 È un tema costante di tutta la produzione bergsoniana: in particolare è esposto con grande chiarezza nella seconda conferenza de "La percezione del mutamento" in H. Bergson, *Pensiero e movimento*, trad. it. di F. Sforza, Bompiani, Milano 2000; per un commento critico delle tesi di Bergson sul movimento e della sua posizione nei confronti del cinema si vedano il primo e il quarto capitolo de *L'immagine-movimento.*

5 Cfr. IM, p. 38 e G. Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique,* PUF, Paris 1986, dove l'autore insiste sulla differenza fra modellatura (immagine fotografica) e modulazione come modellatura variabile, continua, temporale (immagine cinematografica); in Deleuze la nozione di modulazione risulta decisiva per comprendere la natura del linguaggio analogico propria dell'arte, e in particolare della pittura: cfr. Id., *Francis Bacon. Logica della sensazione*, cit., pp. 167-187 (i capitoli sul diagramma e l'analogia).

6 Si tratta di *Chronochromie* del 1960.

7 Cfr. I, Kant, *Critica della Ragion Pura* ("Anticipazioni della percezione"); sull'intensità in Kant come caduta attiva cfr. G. Deleuze, *Francis Bacon*. *Logica della sensazione*, cit., pp. 152-154.

8 Cfr. I. Kant, *Critica del Giudizio*, § § 25-28.

9 Al sublime matematico di Gance e della scuola cinematografica francese che esprime il movimento estensivo sì contrappone il sublime dinamico manifestato dall'espressionismo tedesco, erede della tradizione luminista e goethiana: cfr. IM, pp. 56-73.

10 Cfr. H. Bergson, Matière et mémoire, PUF, Paris 1999, capitolo 1: "La luce propagandosi sempre non è mai rivelata" (p. 34) da cui deriva la necessità di uno "schermo nero sul quale si stacchi l'immagine" (p. 36); per un commento a queste tesi bergsoniane cfr. IM, pp. 74-85.